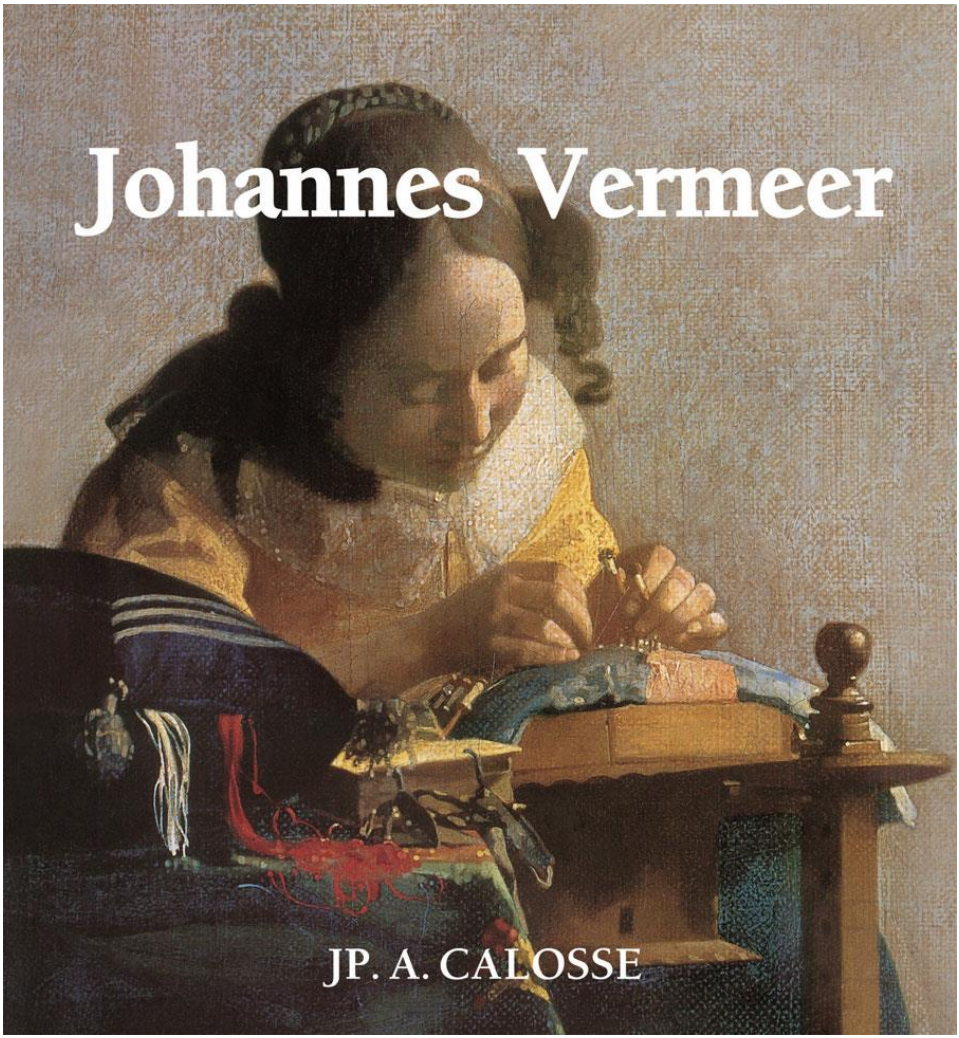

Johannes Vermeer
JP. A. CALOSSE

Jp. A. Calosse

Johannes VERMEER

1. Diana printre nimfe, 1653-1654. Ulei pe pânză, 97,8 x 104,6 cm. Muzeul Regal Mauritshuis, Haga.

VERMEER, PICTORUL ABSOLUT

Marii artişti ies la iveală printr-o operație de eliminare. A-l numi pe Johannes Vermeer din Delft cel mai mare pictor al tuturor timpurilor poate părea îndrăzneț. Şi totuşi, în arta picturii simple şi pure, Vermeer a fost cel dintâi în multe privințe. Fireşte că, până la el, maeştri de seamă ca Velázquez, Rubens şi Rembrandt făcuseră adevărate minuni, dar nici unuia nu-i venise ideea de a obține o tentă prin crearea unui echilibru desăvârşit între valorile culorilor.

Opera lui Vermeer prezintă calități comune marilor pictori – desenul, valorile culorilor, contururile, tuşa făcută ocazional din puncte – şi pe care nu le regăsim decât arareori la ceilalți mari maeştri ai timpului. Vermeer este admirat pentru că a abordat o serie de probleme tehnice şi de motive dificile, pe care, pe ansamblu, le-a rezolvat. Şi pentru că a făcut-o dovedind acele trăsături definitorii pentru marii maeştri: seninătate, echilibru, grijă pentru detaliu.

Este adevărat că Vermeer n-a cunoscut mereu succesul. Nimeni nu se poate bucura de succes veşnic. Ar fi ridicol să-

i atribui unui erou toate virtuțile posibile când este suficient să pui în lumină calitățile ce-l definesc.

Mai mult decât în cazul oricărui alt pictor, la Vermeer calitățile artistice prevalează indubitabil asupra defectelor. Johannes Vermeer se naşte în 1632 şi moare la vârsta de patruzeci şi trei de ani, în 1675. Orice comparație cu ceilalți mari maeştri ai epocii nu poate decât să scoată şi mai mult în evidență superioritatea lui. Pe lângă el, Terborch pare un manierist uzat, iar De Hooch, sentimental şi plicticos; până şi Metsu, pictorul care stăpâneşte tehnica mai bine ca toți ceilalți, pare mai degrabă artificial şi deloc sensibil la valorile culorilor. Fiecare dintre cei enumerați mai sus are, bineînțeles, calități extraordinare, dar Vermeer reuşeşte să cumuleze cea mai mare parte din calitățile lor, evitându-le defectele.

Fundamental, excelența artei sale rezidă în percepția vizuală, ceea ce-l şi deosebeşte de ceilalți pictori. În timp ce geniul acestora se regăseşte în desen şi culoare, Vermeer avea geniu vizual. Studiindu-i opera, constatăm că ceea ce făcea el, de fapt, era să privească lucrurile cu mai multă atenție decât ceilalți. Numeroşi pictori dobândesc un stil, o concepție artistică care îi obligă să deformeze natura, astfel încât aceasta să corespundă cu ideile lor. Şi Vermeer avea un stil propriu, dar se pare că, după ce termina, practic, pictura, stătea şi observa ore în şir modelul din fața lui pentru a vedea dacă poate adăuga sau schimba ceva, astfel încât opera să fie cât mai aproape de realitate – de adevărul adevărat, cum spunea Gustave Courbet. Felul aproape perfect în care Vermeer redă realitatea este rezultatul unei excepționale puteri de pătrundere.

Numele lui Vermeer nu este înconjurat de un nimb de glorie sau, mai corect spus, de notorietate. De 350 de ani încoace, se ştiu atât de puține lucruri despre el, încât s-a încetățenit părerea că nu se ştie aproape nimic. Datorită lui Théophile Thoré, francezul care l-a „redescoperit" pe Vermeer şi care-l numea „Sfinxul din Delft", marele public a rămas cu impresia că persoana lui Vermeer ar fi fost învăluită în mister. Lumea a ajuns chiar să se îndoiască de existența lui şi să se întrebe cum de nişte picturi atât de încântătoare puteau fi opera unui om atât de puțin cunoscut. Căci, aşa cum se va vedea în continuare, multe din picturile lui Vermeer au fost atribuite altor pictori: unele din ignoranță, altele în mod deliberat, dat fiind că se vindeau mai bine dacă împrumutau un nume mai la modă.

2. Isus în casa Martei şi Mariei, 1654-1655. Ulei pe pânză, 160 x 142 cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh.

3. Codoaşa, 1656. Ulei pe pânză, 143 x 130 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.

4. Codoaşa (detaliu).

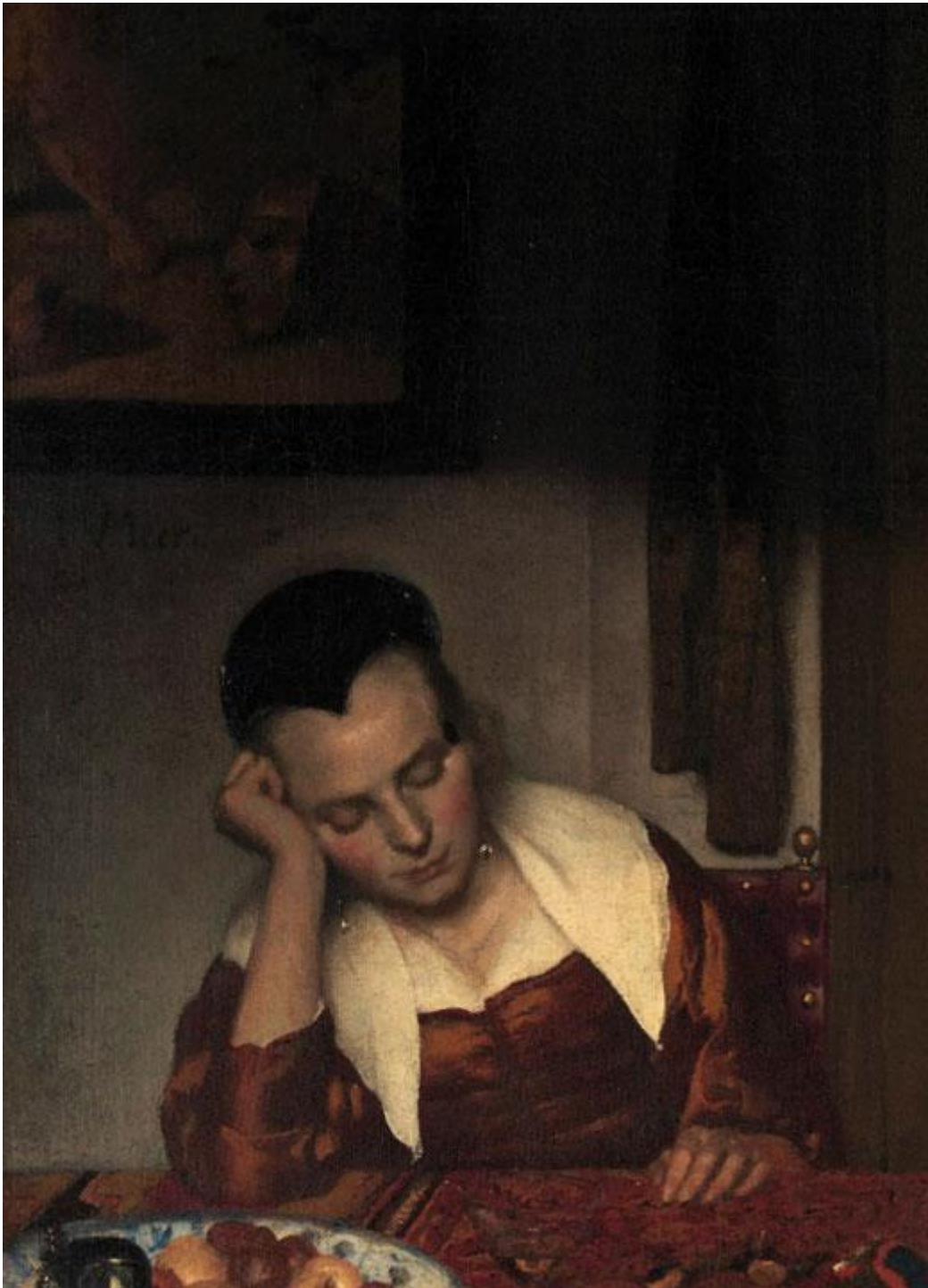
De fapt, adevărata legendă a lui Vermeer este extraordinara poveste a căderii lui în uitare. Timp de secole, Vermeer a rămas în umbră, apoi a ieşit în lumină şi a cunoscut în sfârşit celebritatea. Vermeer nu era o figură oarecare în epocă. Cercetările au arătat că, la vârsta de numai douăzeci şi unu de ani, pictorul ajunsese deja la rangul de maestru în cadrul Ghildei „Sfântul Luca" din Delft; că părinții săi proveneau din familii destul de înstărite; că, la douăzeci şi doi de ani, Vermeer era pomenit într-un poem ca fiind un tânar care promite, că era deja căsătorit la vârsta aceea, iar soacra lui avea să-l considere un ginere de ispravă, demn de toată încrederea; că, timp de patru ani, Vermeer a fost unul dintre cei şase sindici ai Ghildei, iar timp de doi ani la rând a fost chiar preşedintele acestora; că a fost vizitat de un amator de artă francez, venit să-i vadă atelierul; că un istoric local i-a făcut o mențiune specială în vasta lui operă; că, de-a lungul carierei, pictorul din Delft a ocupat mai multe funcții de răspundere alături de persoane mai în vârstă decât el. Se crede, nu fără motiv, că pictorul câştiga sume considerabile din vânzarea tablourilor, căci, potrivit cifrelor de vânzare din anii ulteriori dispariției lui, în comparație cu operele altor pictori, lucrările sale se vindeau pe sume care-i aduceau beneficii. Şi totuşi, dintr-un motiv sau altul, reputația lui Vermeer a pălit şi gloria l-a părăsit.

Poate că una dintre cauzele acestui declin este numărul infim de picturi oferite publicului. Chiar dacă perioada în care a creat – şi care, prin forța lucrurilor, nu putea fi mai

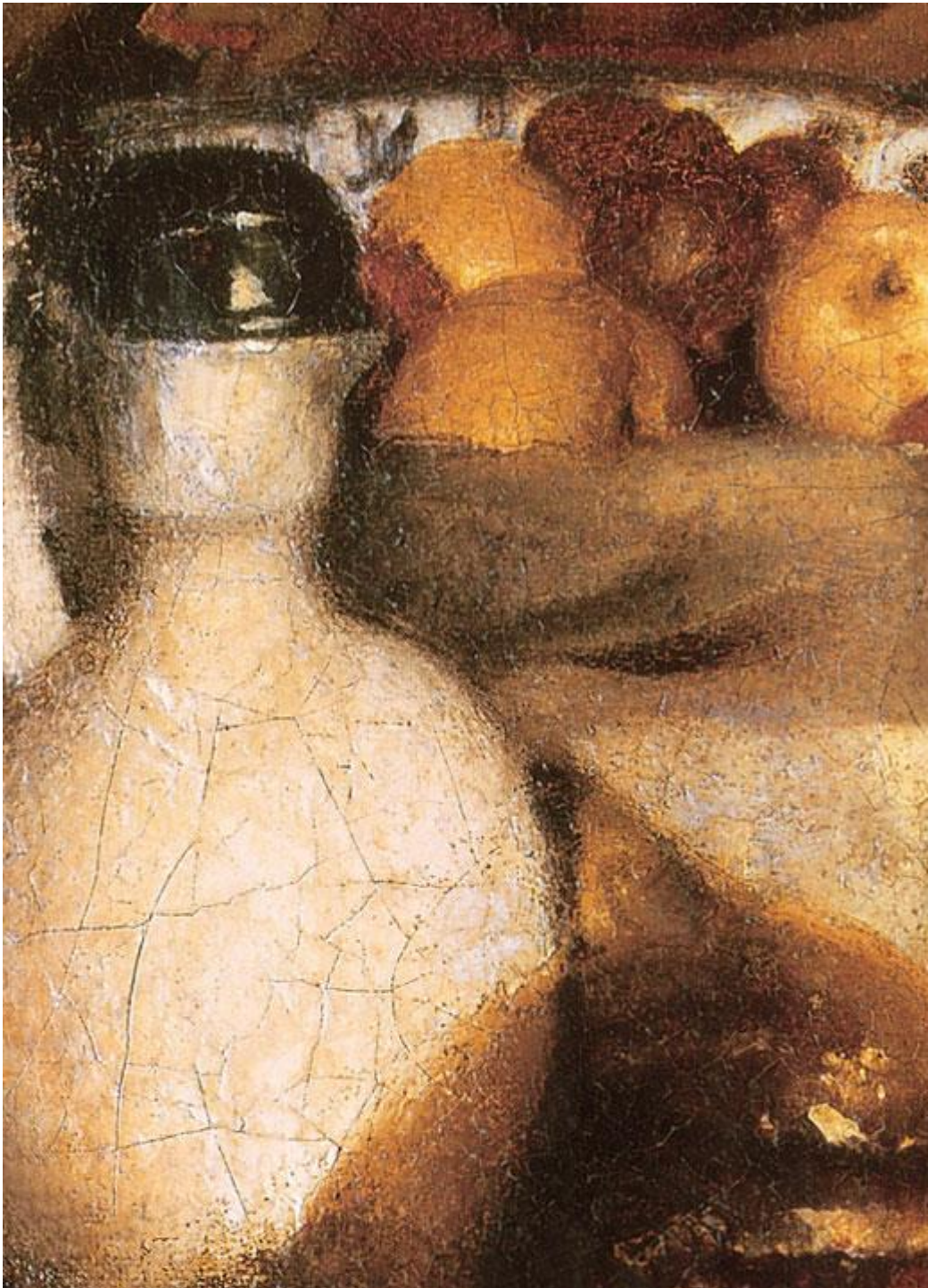
lungă de douăzeci de ani – se întinde de fapt pe zece ani, aşa cum presupun unii specialişti, numărul picturilor lăsate de Vermeer în urmă tot mic rămâne, chit că ştim cât îi lua să picteze un tablou. În prezent există aproape patruzeci de lucrări recunoscute ca aparținându-i, iar numărul celor pierdute, chiar dacă includem aici câteva opere a căror autenticitate este îndoielnică, este nesemnificativ. Unui pictor ca Vermeer, menționat arareori în cataloagele de vânzare, nu putea să-i sporească reputația fără ajutorul celei mai simple metode de publicitate: menționarea foarte frecventă în cataloage. Şi, dat fiind numărul mic de picturi, ocaziile de a scoate la vânzare o pictură de Vermeer au devenit tot mai rare. În 1833, John Smith a scris o lucrare în nouă volume, dedicată celor mai de seamă pictori olandezi, flamanzi şi francezi. O logică bizară a făcut ca autorul să-i consacre lui Vermeer doar următoarele rânduri: „Din pricina numărului foarte mic de lucrări, acest pictor este atât de puțin cunoscut încât este greu să ne explicăm cum a ajuns la măiestria pe care o putem constata în multe din tablourile lui.”

Inexplicabilă sau nu, tocmai desăvârşirea picturilor sale i-a adus lui Vermeer gloria atâta timp refuzată. La mijlocul anilor 1850, când a văzut la Haga tabloul Vedere din Delft, Théophile Thoré a fost atât de mişcat de perfecțiunea lui încât a pornit imediat în căutarea operelor pictorului atât de puțin cunoscut. Şi aşa a început totul. Gloria lui Vermeer începu să crească lent, dar sigur.

5. Soldatul şi tânăra zâmbitoare, 1655-1660. Ulei pe pânză, 50,5 x 46 cm. Frick Collection, New York.



6. Tânără adormită, 1656-1657. Ulei pe pânză, 87,6 x 76,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.



7. Tânără adormită (detaliu).

8. Străduța, 1658. Ulei pe pânză, 54,3 x 44 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

CE ŞTIM DESPRE JOHANNES VERMEER

Mai multe detalii despre biografia lui Vermeer putem găsi în arhivele din Delft, un fermecător orăşel olandez cunoscut pentru celebra sa faianță albastră, locul în care Wilhelm de Orania a fost asasinat în plină putere, oraşul natal al lui Hugo Grotius, erudit şi om politic, al lui Antonie van Leeuwenhoek, precursorul microbiologiei.

În registrul de botezuri al Bisericii Noi, printre cei şapte copii botezați în ziua de 1 octombrie 1632, stă scris şi numele unui „prunc Joannes. Tatăl este Reijniersz, fiul lui Janz. Mama, Dingnum, fiica lui Balthasar; martori: Pieter Brammer, Jan, fiul lui Heyndrick, şi Martha, fiica lui Jan". Iar la data de 5 aprilie 1653 se menționează că „Johannes, fiul lui Reynier Vermeer, necăsătorit, locuind în apropierea pieței centrale, s-a căsătorit cu Catharina Bolnes, o tânără din acelaşi oraş". Maria Tins, soacra lui Vermeer, era văduva lui Reynier Bolnes, un cărămidar din oraşul Gouderack, aflat aproape de Gouda. Potrivit registrelor de proprietate în care figurează numele Mariei Tins Bolnes şi Catharinei Bolnes, soacra pictorului provenea dintr-o familie înstărită.

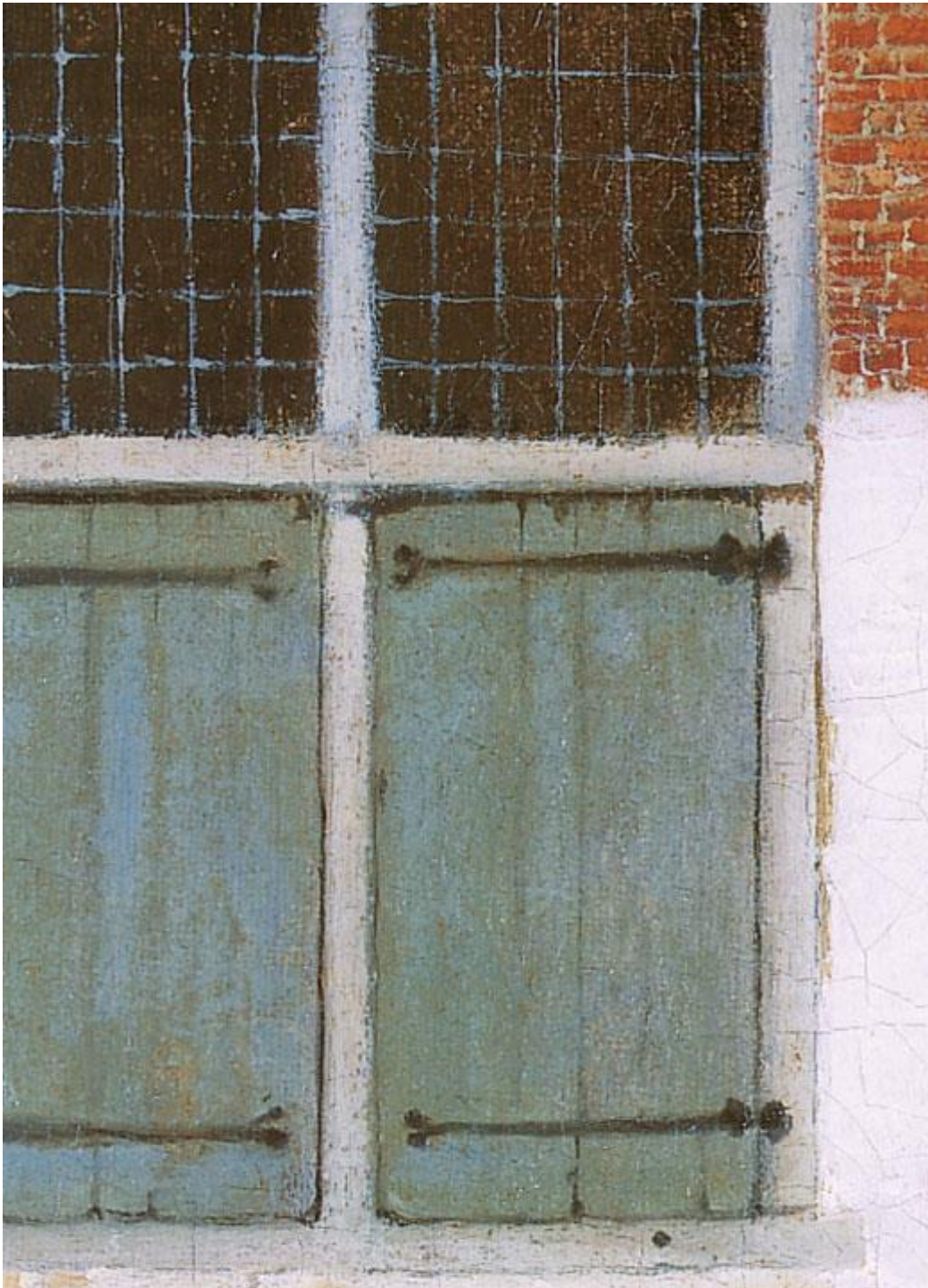
În registrul de primiri al Ghildei „Sfântul Luca” din Delft este menționată intrarea lui Vermeer în ghildă ca maestru pictor. În acelaşi registru se precizează că în 1662 Vermeer a fost numit pentru prima oară preşedinte al sindicilor ghildei, îndeplinindu-şi sarcinile timp de doi ani, fără întrerupere. În 1670 şi 1671, lui Vermeer avea să i se încredințeze din nou această onorabilă funcție de răspundere.

Cercetate astăzi de numeroşi arhivişti, registrele olandeze din epoca lui Vermeer ne-au pus la dispoziție informații despre pictor şi despre membrii familiei sale care ne ajută să înțelegem mai bine parcursul său artistic şi poziția sa în comunitate.

Astfel, pe 30 noiembrie 1655, după aproape doi ani de la căsătorie, Vermeer şi soția lui au împrumutat două sute de florini de la Pieter Claesz van Ruijven cu o dobândă de 4,5%. Două săptămâni mai târziu, cei doi se văd nevoiți să-i ceară ajutor tatălui lui Vermeer, care împrumută două sute cincizeci de florini cu o dobândă de 5,5%, luându-l drept garant pe căpitanul Johan van Santen. Pe data de 14 decembrie 1655, creditorul solicită, drept garanție suplimentară, să fie trecute numele pictorului şi al soției acestuia.

Doi ani mai târziu, pe 30 noiembrie 1657, Vermeer şi soția lui semnează în fața notarului J. van Ophoven o poliță de două sute de florini pentru un „împrumut de bani”. Registrul precizează că cei doi ştiau să scrie şi să citească. Pe data de 19 iulie 1671, Vermeer se prezintă şi declară că şi-a primit partea de moştenire de pe urma surorii lui, Geertruijt Vermeer, respectiv jumătate din suma de 648 de

florini pe care i-o datora cumnatul lui, Anthoni van der Wiell.



9. Străduța (detaliu).

10. Lăptăreasa, cca 1658. Ulei pe pânză, 45,5 x 41 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

11. Lăptăreasa (detaliu).

Pe 14 ianuarie 1672, Johannes Vermeer îi închiriază pe şase ani lui Johannes van der Meer casa „Mechelen” – casa în care se născuse pictorul şi pe care o moştenise probabil de la tatăl lui –, în schimbul unei chirii anuale de 180 de florini, aşa cum reiese din mărturia lui F. Boogert din Delft.

Pe 25 ianuarie 1674, Hendrick de Schepper din Amsterdam, căruia Vermeer, pictorul din Delft, îi cedase nişte obligaţiuni, declară în faţa notarului A. Lock din Amsterdam vânzarea unor garanţii, printre care figurează şi obligaţiuni din Provinciile Unite şi din Frisia de Vest, una în valoare de 300 de florini, iar cealaltă de 500 de florini. Din această consemnare rezultă că Vermeer părăsise cel puţin o dată Delftul pentru a merge cu afaceri la Amsterdam. Pe cât se pare, în Olanda se călătorea cu uşurinţă pe apă.

Pe 5 martie 1675, în baza unei împuterniciri acordate de soacra lui, Vermeer preia o moştenire la Gouda. Curând după aceea, pictorul avea să se stingă din viaţă. În primăvara următoare, după moartea lui Willem Bolnes, statutul respectivei moşteniri a trebuit clarificat printr-o înţelegere între executorii testamentari ai celor două părţi: Vermeer şi Bolnes.

În iulie 1675, nu cu mult timp înaintea morţii lui, Vermeer ia cu împrumut 1000 de florini în faţa notarului J. Hellerus

din Amsterdam. Această datorie va fi achitată pe 2 aprilie 1678 de către Maria Tins.

Un interesant inventar al locuinței lui Vermeer, aşa cum arăta aceasta imediat după moartea pictorului, este publicat integral pentru prima oară în 1885, în periodicul Oud Holland, într-un articol semnat de A. Bredius, care a fost timp de mai mulți ani directorul muzeului Mauritshuis din Haga.

În celebra casă de pe Oude Langedijk se găseau picturi ce-i aparțineau lui Vermeer, dar şi tablouri semnate de primul său asociat şi presupus maestru, Carel Fabritius, precum şi lucrări ale lui Samuel van Hoogstraten sau tablouri care apar în fundalul câtorva dintre picturile lui Vermeer. Din inventar aflăm că în vestibulul casei erau expuse mai multe tablouri, printre care o natura moartă reprezentând fructe, o marină, un peisaj şi o pictură de Fabritius. În bucătărie se aflau un enorm tablou care înfățişa pe Isus răstignit, două portrete semnate de Hoogstraten, o natură moartă, o Veronică, două portrete cu accesorii turceşti, o marină, un instrument cu corzi, o viola da gamba şi vreo şapte metri de piele aurită care îmbrăca pereții, probabil ca aceea care apare în tablourile Scrisoarea de amor şi Alegoria Credinței. La subsol mai erau un Isus pe cruce, tabloul unei femei cu colier şi alte tablouri, toate nesemnate.

12. Fată citind o scrisoare lângă fereastră, 1659. Ulei pe pânză, 83 x 64,5 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.

13. Paharul de vin, cca 1659-1660. Ulei pe pânză, 77,5 x 66,7 cm. Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Brunswick.

14. Paharul de vin (detaliu).

În camera de la stradă sunt menționate un baston cu măciulie de fildeş, două şevalete, şase panouri, zece pânze, trei pachete de gravuri, un birou şi nişte bucăți de cherestea. Într-o notă anexată la inventar mai sunt înregistrate o serie de picturi, nişte piese de mobilier de atelier moştenite, un Marte şi Apollo, alte opt picturi, nişte portrete de familie, un tablou cu Cei trei magi şi unul cu Sfânta Fecioară, alte unsprezece picturi şi o masă de piatră cu placă din sticlă.

Alte documente din arhivele din Delft se referă la membrii familiei lui Vermeer. Una dintre puținele mențiuni despre Reynier Vermeer, tatăl pictorului, arată că acesta era probabil colecționar de opere de artă, deținând lucrări de-ale fiului său, dar şi lucrări semnate de alți artişti. Este foarte posibil ca tatăl artistului să fi fost membru al Ghildei „Sfântul Luca", căci în registrul de primiri găsim următoarea consemnare: „Pe data de 13 octombrie 1631, Reijnier Vos, zis şi Reijnier van der Minne, a fost primit în ghilda noastră ca negustător de artă, în schimbul plății taxei de şase florini." Era firesc ca un cumpărător şi vânzător de opere de artă ca Reijnier van der Meer să-şi îndrepte fiul spre o profesie artistică. Vermeer pare să fi deprins sau să fi moştenit de la tatăl său comerțul cu opere de artă, cu care se ştie că, în ultimii ani ai vieții, îşi rotunjea venitul. Posibila legătură dintre Reijnier van der Meer şi negoțul cu țesături este dezvăluită de un document aflat în Arhivele Naționale din Haga. Este vorba de o listă a caselor impozabile din Delft din

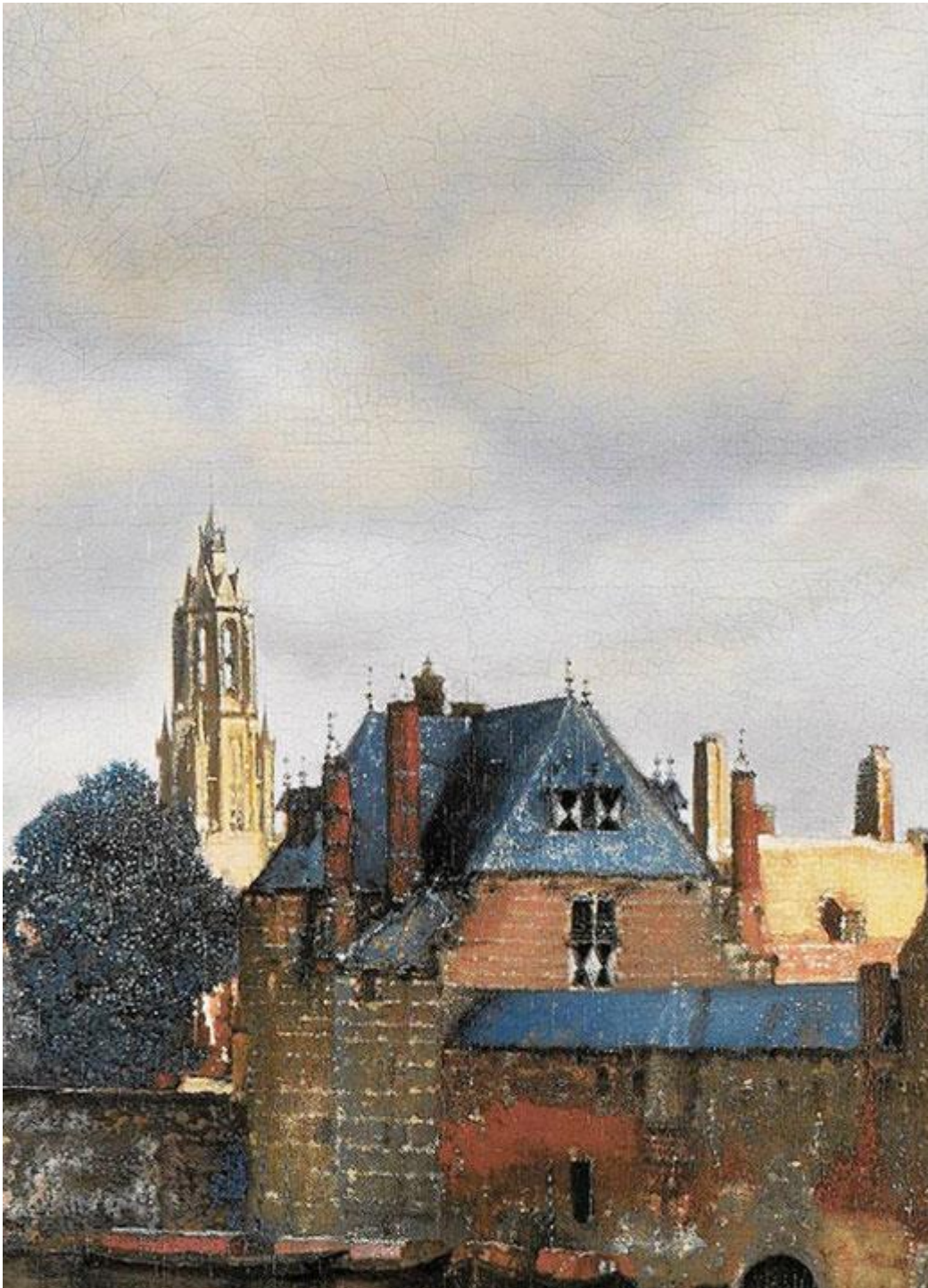
perioada 1640-1813. Pe listă figurează şi casa lui „Reijnier Vosch, țesător de catifea, aparținând în prezent fiului său, Johannes Vermeer”; este vorba, probabil, de casa de pe Oudemanshuissteeg. Tatăl pictorului s-a stins pesemne din viață înainte de 1670, dar data exactă a morții lui nu este cunoscută.

Catharina Bolnes, văduva lui Johannes Vermeer, a mai trăit doisprezece ani după moartea soțului ei, întâmpinând destule greutăți legate de cheltuielile cu administrarea proprietății care-i rămăsese. Din registrul de înmormântări al Bisericii Vechi din Delft aflăm că soția pictorului a fost înmormântată în incinta bisericii pe data de 2 ianuarie 1688; o nota anexă menționează că doisprezece oameni i-au purtat sicriul, ceea ce arată că era o persoană de rang înalt. Dovada dificultăților financiare ale văduvei se află într-un registru în care găsim şi elemente pentru posibila identificare a două dintre picturile lui Vermeer, şi anume Scrisoarea de amor şi Femeie cântând la chitară.

Există dovezi potrivit cărora, pentru a-şi achita datoriile, Catharina a cedat brutarului Van Buyten două dintre tablourile lui Vermeer. În plus, pe data de 24 februarie 1676, văduva mai vinde o lucrare pentru achitarea altor datorii; se crede că ar fi vorba despre Arta picturii.

15. Întreruperea lecţiei de muzică, cca 1660. Ulei pe pânză, 39,4 x 44,5 cm. Frick Collection, New York.

16. Vedere din Delft, cca 1660-1666. Ulei pe pânză, 96,5 x 115,7 cm. Mauritshuis, Haga.



17. Vedere din Delft (detaliu).

Este posibil ca Antonie van Leeuwenhoek să fi fost un prieten intim al familiei Vermeer. Deşi numit multă vreme inventatorul microscopului, se pare că Leeuwenhoek folosea o simplă lentilă sau o lupă. Pentru publicul din epocă, savantul n-a reprezentat niciodată o mare personalitate istorică, aşa cum s-ar fi cuvenit. Şi poate că nu este deloc exagerat să afirmăm că numele lui Leeuwenhoek n-a intrat cu adevărat în conştiința publică decât după ce Paul de Kruif a publicat în 1926 lucrarea Vânătorul de microbi, transferând asupra unui subiect ştiințific popularitatea unui thriller. De Kruif l-a numit „primul vânător de microbi" şi, aidoma lui Vermeer, multă vreme ignorat, cercetătorul ştiințific a cunoscut abia într-un târziu strălucirea gloriei.

Atât Vermeer, cât şi Leeuwenhoek s-au născut la Delft în octombrie 1632, astfel că numele lor apar pe aceeaşi pagină a registrului de botezuri al Bisericii Noi din Delft – naşterea lui Leeuwenhoek fiind consemnată la o zi după cea a lui Vermeer. Este foarte probabil să fi fost prieteni. Leeuwenhoek, care avea să-i supraviețuiască lui Vermeer aproape 50 de ani, moare la 28 august 1723.

O serie de documente autentificate în fața a doi notari din Haga fac referire la succesiunea lui Johannes Vermeer. Aceleaşi documente confirmă o dată în plus faptul că Maria Tins (numită deseori şi Thins) era o femeie înstărită.

La 2 decembrie 1676, Maria Tins dă o declarație precizând că niciunul dintre bunurile fiicei sale sau ale ginerelui său n-a fost pus sub sechestru in fraudem creditorum. Doi ani mai târziu, la 28 noiembrie 1678, Maria Tins îl angajează pe avocatul Boogert să-i protejeze interesele ca reclamantă privilegiată împotriva celorlalți creditori ai răposatului Vermeer.

Soacra pictorului deținea în jur de patruzeci de acri de pământ în Out-Beyerlant, care-i aduceau un venit de 486 de florini pe an. La data de 24 ianuarie 1680, Maria Tins contractează o ipotecă prin care executorii săi se obligau să-i întrețină fiica, pe Catharina Bolnes, în cazul în care ea însăşi n-ar mai fi fost în măsură s-o facă. Executorii urmau să achite suma stabilită fie lunar, fie trimestrial. Johannes Vermeer, fiul cel mare al pictorului, îşi va continua studiile, în ciuda dificultăților financiare cu care se confrunta mama lui. Maria Tins se stinge din viață în 1705, la o vârstă foarte înaintată.

Informațiile existente în arhivele din Delft ne arată că soția lui Johannes Vermeer provenea, într-adevăr, dintr-o familie înstărită: e vorba despre cererea înaintată de către copiii şi nepoții lui Vermeer în vederea ridicării restricțiilor privind vânzarea casei şi terenului aflate pe domeniul Chatillon, în apropiere de Vlist.

Alte detalii privind la istoricul drepturilor membrilor familiei Vermeer asupra acestei proprietăți au fost descoperite în registrul de împrumuturi care conține numele mai multor moştenitori ai lui Vermeer şi este semnat de către copiii şi nepoții moştenitori ai soților Johannes Vermeer şi Catharina

Bolnes din Delft – Ignatius Vermeer şi Elisabeth Catharina Hisperius; nepoții lor, Maria Vermeer, Aleydis Vermeer, Geertruy Vermeer, Johanna Vermeer, Catharina Vermeer.

18. Doamnă bând vin cu un domn, 1661-1662. Ulei pe pânză, 39,4 x 44,5 cm. Gemäldegalerie, Berlin.

19. Femeie cu o cană de apă, cca 1662. Ulei pe pânză, 45,7 x 40,6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

VERMEER, UITAT ŞI REDESCOPERIT

Avem motive să credem că Johannes Vermeer, maestru pictor din Delft, era un cetățean de vază. Arnold Bon, un editor de la acea vreme din Delft, compune un poem despre moartea pictorului Carel Fabritius, ucis de explozia de la Delft din 1654; el îl numeşte pe Fabritius un „phoenix" în poem, pomenindu-l şi pe Vermeer: „Biet Phoenix, el pieri de cruntă moarte/ În floarea vârstei, la mijloc de crug;/ Noroc că se născu, dintr-al lui rug,/ Vermeer, să-i ducă arta mai departe."

Aflat în trecere prin Delft, Balthasar de Monconys, un colecționar francez bogat, a vizitat atelierul lui Vermeer pe 11 august 1663, aşa cum relatează în Jurnalul de călătorie publicat în 1676: „La Delf (sic!), l-am întâlnit pe pictorul Vermeer, care n-avea acasă niciun tablou lucrat de el; am văzut însă unul acasă la un brutar care dăduse pe el 600 de livre, deşi pânza nu înfățişa decât un singur personaj." Acelaşi protector al artelor vorbeşte şi despre vizitele lui la Gerrit Dou, Frans van Mieris, Pieter van Slingelandt şi alții.

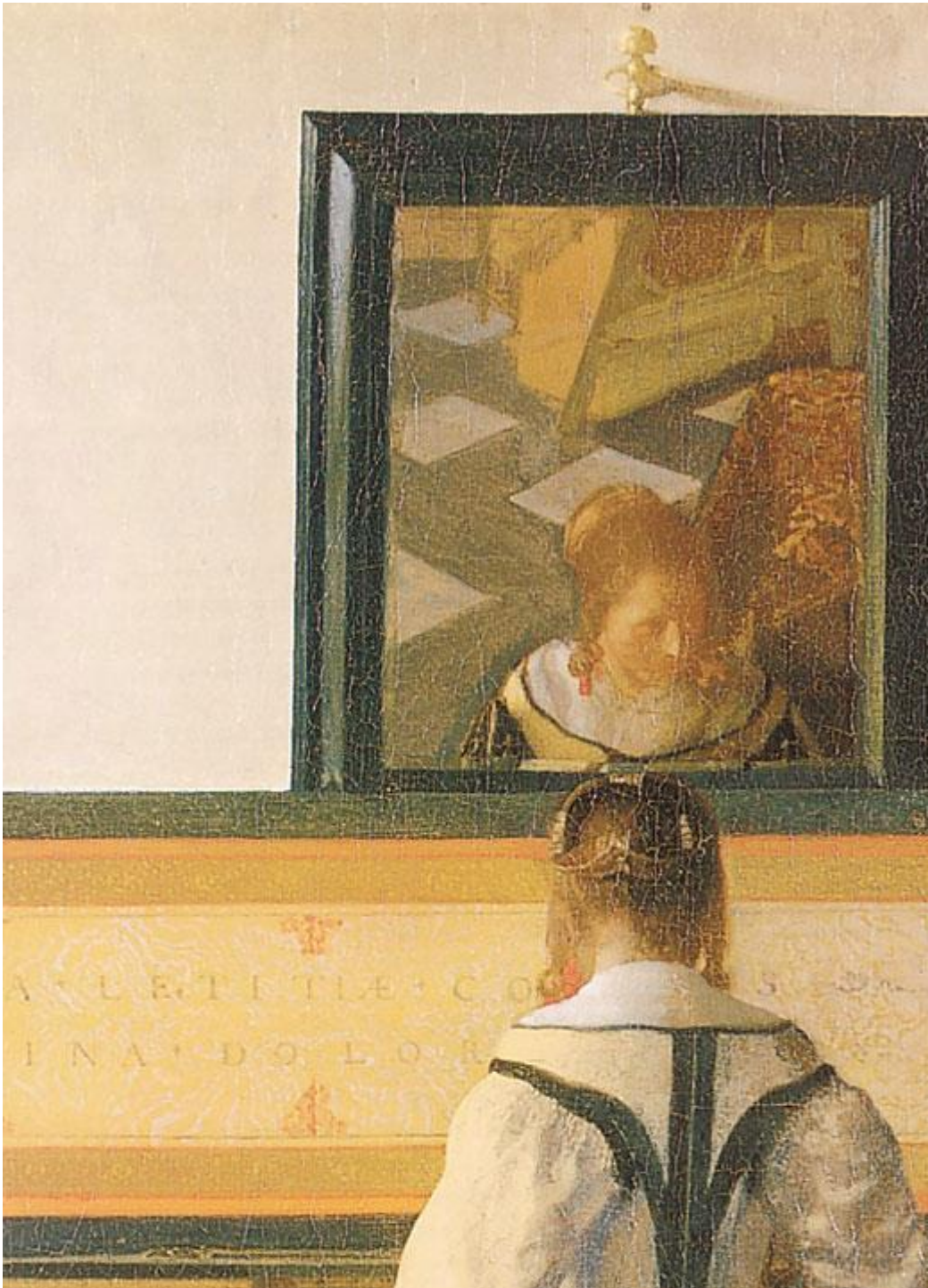
Dirk van Bleiswijck, secretar al magistraților din Delft, a scris o lucrare de o sută de pagini despre personalitățile de marcă ale acestui oraş. Publicată în 1667 de către Arnold Bon, cartea se intitulează Beschrijving der stad Delft („Descrierea oraşului Delft") şi cuprinde o serie de referințe despre Vermeer. Poate că există şi alte dovezi privind popularitatea pictorului şi statutul lui privilegiat în rândul contemporanilor; însă căderea totală în uitare a lui Vermeer de-a lungul secolului al XVIII-lea până la „redescoperirea" lui la jumătatea secolului al XIX-lea rămâne unul dintre cele mai surprinzătoare detalii din istoria artelor plastice.

Într-adevăr, este straniu faptul că un pictor stimat şi apreciat de către concetățenii lui, un pictor care-şi vindea cu uşurință lucrările şi care era vizitat de călători veniți din străinătate a fost cu totul dat uitării de către compatrioți la mai puțin de cincizeci de ani de la moartea lui. O explicație plauzibilă a acestei ciudățenii ar fi aceea că: Arnold Houbraken, celebrul biograf al artiştilor olandezi, a omis numele lui Vermeer în lucrarea sa despre istoria picturii olandeze (De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders, Amsterdam, 1719). Houbraken aminteşte o serie de tablouri ale unor artişti mediocri, dar, din rațiuni necunoscute, nu pomeneşte nimic despre Vermeer, deşi se pare că aflase despre vânzarea unor tablouri ale acestuia la Amsterdam, în 1696, şi prin alte părți ale Olandei la începutul secolului al XVIII-lea. Din pricina acestei neglijențe – sau a acestei omisiuni voite – intrarea în panteon i-a rămas mult timp închisă maestrului din Delft.

Jean Decoen (Burlington Magazine, septembrie 1935) a avansat o ipoteză interesantă, potrivit căreia Houbraken îl menționează totuşi în lucrarea lui pe Vermeer din Delft,

atunci când vorbeşte despre Vermeer din Utrecht. În viziunea lui Decoen, Vermeer era originar şi din Utrecht şi din Delft argumentul lui fiind următorul: „Nu s-a găsit nici măcar o singură pictură semnată de Vermeer din Utrecht şi, din câte se ştie până azi, nu există nicio mențiune a numelui său în cataloagele de specialitate.” Houbraken scrie despre „Johann van der Meer” din Utrecht următoarele: „S-a dus la Roma însoțit de Lievens Verschuuren. A rămas acolo mai bine de un an. Şi-a perfecționat arta pictând cu măiestrie portrete în mărime naturală şi a întâlnit personalități ca Willem Drost, Carel Lot etc.” Potrivit teoriei lui Decoen, Vermeer şi-a făcut ucenicia în Italia, iar la întoarcerea în Olanda s-a stabilit mai întâi la Utrecht şi abia ulterior la Delft, unde a început să picteze începând din 1653. Primul lui tablou cunoscut, Diana printre nimfe, atribuit odinioară lui Vermeer din Utrecht, este descris de David Preyer astfel: „O pictură rară a lui Johannes Vermeer din Utrecht o reprezintă pe Diana îmbăindu-se, iar dacă am exclude cele câteva caracteristici italiene lucrarea ar putea fi considerată o operă din prima etapă de creație a lui Vermeer din Delft.”

20. Lecţia de muzică, cca 1662-1665. Ulei pe pânză, 73,3 x 64,5 cm. The Queen's Gallery, Buckingham Palace, Londra.



21. Lecţia de muzică (detaliu).

Comentatorii de artă ulteriori l-au copiat cu asiduitate pe Houbraken, fiecare în felul său. În cele patru volume ale Vieților pictorilor olandezi, prolixul Jakob Campo Weijerman îşi plictiseşte cititorii insistând asupra unor personaje cu totul insignifiante, dar nu aminteşte absolut nimic despre cel pe care Edward Verrall Lucas îl numea, pe bună dreptate, „Vermeer cel magic". În însemnările sale de călătorie în Flandra şi Olanda, Sir Joshua Reynolds relatează că a văzut „în cabinetul domnului Le Brun un tablou reprezentând o femeie care varsă lapte dintr-un vas în altul", aparținând pictorului D. Vandermeere. Se pare însă că vizitatorul n-a fost prea impresionat la vederea lui pentru că, în continuare, adaugă: „Reprezentanții cei mai de seamă ai şcolii olandeze de pictură sunt Rembrandt, Teniers, Jan Steen, Ostade, Brouwer, Gerrit Dou, Mieris şi Terborch. Aceştia excelează cu toții în scene de gen."

Anii au trecut şi, vreme de un secol şi jumătate, Vermeer a fost aproape uitat. Este adevărat însă că, de-a lungul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea, câteva dintre operele lui Vermeer erau celebre – cum este cazul Lăptăresei menționate de Sir Joshua Reynolds – şi corect atribuite autorului lor real. Cu toate acestea, Vermeer din Delft era adesea confundat cu cei doi Van der Meer din Haarlem, iar multe dintre picturile artistului, recunoscute astăzi ca aparținându-i, erau atribuite altor pictori. A urmat momentul redescoperirii şi al recunoaşterii marelui maestru din Delft. C. Hofstede de Groot publică în 1907 o

monumentală ediție revăzută a Catalogului Smith despre pictorii olandezi, consacrând o sută de pagini prezentării a 421 de picturi semnate de Pieter de Hooch şi douăzeci şi nouă de pagini celor 84 de picturi pe care autorul i le atribuie lui Vermeer sau care erau înregistrate ca aparținând pictorului. Iată un indiciu clar al creşterii popularității lui Vermeer pe parcursul secolului al XIX-lea. În cele două volume ale Manualului de pictură al lui Kugler nu se face nicio referire la Johannes Vermeer din Delft; în schimb, i se consacră un paragraf întreg lui John van der Meer din Haarlem, zis cel Tânăr. Douăzeci şi cinci de ani mai târziu, J. A. Crowe, într-o ediție revăzută a aceleiaşi lucrări, îi dedică lui Vermeer din Delft mai mult de două pagini.

Cum se explică apariția acestui interes crescând față de opera lui Vermeer din Delft ? Meritul de a fi salvat de la uitare numele şi gloria lui Vermeer îi revine scriitorului francez Théophile Thoré, care-şi semna de obicei lucrările cu pseudonimul W. Burger. Cercetările sale, inițiate în Olanda şi continuate ulterior atât în Olanda, cât şi în alte țări, l-au scos pe Vermeer din circuitul pictorilor ignorați, conferindu-i notorietatea cuvenită marilor artişti ai lumii.

Théophile Thoré era un om înstărit care, în urma activității politice din 1848, fusese exilat din Franța. Lunga perioadă a expatrierii i-a dat ocazia să studieze îndeaproape o serie de colecții de pictură europene. Thoré a fost profund impresionat de lucrarea Vedere din Delft, care i s-a părut o operă remarcabilă, şi, din acel moment, a început să caute şi alte picturi semnate de misteriosul artist pe care el îl numea „Sfinxul din Delft”.

22. Lutista, cca 1663. Ulei pe pânză, 51,4 x 45,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

23. Femeie în albastru citind o scrisoare, 1663-1664. Ulei pe pânză, 46,6 x 39,1 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Curând, atenția îi va fi atrasă de lucrările Lăptăreasa şi Străduța, picturi care se găseau în casa lui Six van Hillegon. Următoarele două tablouri descoperite de Théophile Thoré au fost Căpşor de fată şi un tablou intitulat Casă la țară, acesta din urmă nemaifiindu-i atribuit azi lui Vermeer, în ciuda faptului că Thoré îl găsea „încântător".

Thoré a beneficiat de colaborarea unor persoane avizate în domeniul artei, ca Sir Charles Eastlake, preşedintele Academiei Regale din Marea Britanie, şi, fără ca perspicacitatea să-i fie dublată de informații din arhivele olandeze, a putut descoperi sau mai degrabă redescoperi un număr considerabil de tablouri ale lui Vermeer. De fapt, în entuziasmul lui, Thoré i-a atribuit lui Vermeer 72 de picturi, deşi în zilele noastre criticii de artă cu autoritate nu consideră autentice decât 40. Thoré s-a înşelat în special în privința unor peisaje, dar trebuie să recunoaştem că este greu de spus dacă un peisaj din Delft sau din împrejurimi îi aparține lui Vermeer, deoarece stilul compoziției şi culorile din peisaje prezintă mai puține trăsături caracteristice autorului lor decât scenele de interior.

Théophile Thoré a consacrat câțiva ani fascinantei căutări a tablourilor lui Vermeer şi, în acelaşi timp, a încercat să descopere în arhivele din Delft detalii despre viața

pictorului. Atunci când arhivarul din Delft i-a spus că nu va găsi acolo nimic semnificativ despre viața lui Vermeer, criticul l-a crezut pe cuvânt. Mai târziu, în anii 1870, Henry Harvard şi colaboratorul său, M. Obreen, au reuşit să cerceteze personal arhivele, care erau de altfel foarte bine păstrate şi organizate, şi au copiat datele de interes. În arhivele Stării Civile din Delft, cercetătorii au găsit aproximativ 175 000 de menţiuni din perioada 1575-1808.

În 1858, Thoré publică o lucrare despre muzeele din Olanda, în care repertoriază douăsprezece tablouri de Vermeer. Ulterior, Thoré va continua să exploreze şi alte galerii din Bruxelles, Viena, Dresda, Köln sau Brunswick, achiziționând o serie de picturi semnate de Vermeer şi convingându-şi prietenii să-i urmeze exemplu. Giuvaierul colecției lui era Femeia cu colier de perle. Colecția mai cuprindea tablourile Cântăreață la spinetă stând în picioare şi Tânără cântând la spinetă.

În 1866, revista pariziană Gazette des Beaux-Arts publică trei articole substanțiale, însoțite de ilustrații, despre opera lui Vermeer, al căror autor era Théophile Thoré. Gazette des Beaux-Arts este de fapt publicația care a declanşat pasiunea publicului larg pentru Vermeer din Delft. Şi, aşa cum scrie Rinder în articolul său despre Vermeer din lucrarea Bryan's Dictionary of Painters and Engravers, de atunci încoace „reputația lui a crescut treptat, iar astăzi i se recunoaşte un loc de seamă, poate cel mai de seamă, în galeria maeştrilor olandezi, căci de mult nu mai este nevoie ca numele lui să fie înlocuit cu al lui Pieter de Hooch pentru a se putea obține un preț mai bun pe un tablou".

24. Femeie cu colier de perle, cca 1664. Ulei pe pânză, 55 x 45 cm. Gemäldegalerie, Berlin.

25. Femeie cu colier de perle (detaliu).

26. Femeie cu balanţă, cca 1664. Ulei pe pânză, 39,7 x 35,5 cm. Colecţia Widener, National Gallery of Art, Washington, D.C.

27. Femeie în galben scriind o scrisoare, cca 1665. Ulei pe pânză, 45 x 39,9 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C.

CARACTERISTICILE TEHNICII LUI VERMEER

Marile calități ale lui Vermeer sunt tocmai acelea pe care niciun profesor nu i le putea transmite şi pe care el şi le va fi dezvoltat singur şi numai pentru sine. Desigur, artistul îşi va fi însuşit într-un atelier metodele din epoca lui. Măiestria cu care ştie să redea lumina şi umbra este rodul învățăturii primite de la cineva. Operele lui sunt la fel de puternice şi de nobile ca ale atâtor altora. Totuşi, de-a lungul întregii sale cariere, Vermeer s-a dovedit mult mai sensibil la clarobscur decât orice alt artist din Țările de Jos. Avea propria lui percepție asupra culorilor. Niciun alt pictor din vremea lui nu a ştiut să dea o asemenea apreciere frumuseții culorilor reci. Căci Vermeer greşea – dacă asta e o greşeală – alegând o tentă rece, care-i dezechilibra uneori tonurile calde, în vreme ce alți artişti olandezi comiteau eroarea de a-şi „încălzi" operele prea tare, prin accentuarea nuanțelor de roşu, galben şi brun în detrimentul celor de albastru, verde şi gri.

Creator, pentru uzul propriu, al unei tehnici originale, Vermeer îşi schimbă, pe măsură ce înaintează în vârstă,

maniera de a picta, devenind tot mai iscusit în a produce tonalități subtile pe un grund monocrom. Codoaşa, probabil unul dintre cele mai vechi tablouri ale lui, dovedeşte o anume stângăcie; se pare că a fost pictată direct, adică fără grund, ca şi alte opere de tinerețe. Operele de mai târziu ale artistului sunt, dimpotrivă, lucrate pe grunduri albastre sau verzi, ceea ce explică tonalitatea albăstrie sau verzuie pe care o constatăm astăzi. Căci uneori grundul iese la iveală, aşa cum se întâmplă în cazul pânzelor Tânără cântând la spinetă sau în Femeie cu o cană de apă.

Se cuvine să precizăm că, în general, picturile maeştrilor olandezi au avut de suferit în urma curățirii. Căci pictorii – iar Vermeer nu face excepție de la regulă – îşi începeau lucrările cu tuşe compacte, folosind culori opace şi executând contururi nete.

Studierea tuşei lui Vermeer este esențială pentru înțelegerea tehnicii lui şi pentru identificarea picturilor ce-i sunt atribuite. Vermeer foloseşte ceva foarte apropiat de acea „tuşă pătrată" în vogă printre pictorii din secolul XX. Procedeul se recunoaşte mai cu seamă în Dantelăreasa şi în Femeie cu o cană de apă, dar este prezent şi în alte tablouri.

Artistul recurgea ocazional şi la o altă tehnică. Se pare că folosea o mică pensulă rotundă pentru a aplica o suită de tuşe intermitente acolo unde simțea nevoia de a da o impresie de strălucire. Acest procedeu, care apare uneori concomitent cu utilizarea tuşei pătrate, se regăseşte mai mult în primele picturi ale lui Vermeer, dar poate fi observat şi în una dintre ultimele lui opere, Arta picturii (sau Atelierul).

28. Fata cu cercel de perlă, cca 1665. Ulei pe pânză, 44,5 x 39 cm. Mauritshuis, Haga.

29. Arta picturii („Atelierul”), cca 1665-1666. Ulei pe pânză, 120 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena.

30. Arta picturii („Atelierul”), detaliu.

O calitate a lui Vermeer ce trezeşte admiraţia multor profesionişti ai picturii este felul în care artistul redă contururile. În pictură, atunci când vorbim despre „contur” ne referim la separarea dintre forme sau dintre mase. De pildă, un cap este mărginit de un contur în raport cu fundalul. Aceste contururi variază în funcţie de lumină, de distanţa faţă de privitor şi de propria lor claritate. Leonardo da Vinci a fost probabil primul pictor care a studiat sistematic contururile, redând separaţia dintre mase mai pronunţată acolo unde aceasta apărea mai precisă şi mai estompată acolo unde apărea mai neclară. La mulţi discipoli ai lui Da Vinci, precum şi la şcoala lui Correggio, se constată tendinţa de a picta contururile în mod aproape uniform estompat; într-o oarecare măsură, acesta este şi un defect al lui Rembrandt.

Vermeer dovedeşte minuţiozitate nu numai în limitarea formelor, ci şi în redarea umbrei şi luminii. El sesizează ca nimeni altul intensitatea diferită a umbrelor în raport cu lumina; în tablourile lui, umbrele nu sunt tulburi şi obscure, ci capătă fiecare o luminozitate şi o culoare proprie. Deşi pare simplu, acest lucru cere o deosebită iscusinţă din partea artistului – şi putem vedea prin muzee exemple de greşeli făcute, în această privinţă, chiar şi de cei mai mari maeştri ai clarobscurului. Astfel, la Ribera şi Caravaggio, umbrele sunt întotdeauna întunecoase şi negre. Rembrandt, care percepea felul în care umbrele primesc lumină prin reflexie, le reda de obicei în tonuri prea calde; uneori i se

întâmpla să marcheze prea puternic aceste lumini reflectate – o greşeală pentru care tinerii studenți într-ale picturii sunt mustrați. Velázquez avea o predilecție pentru umbrele prea uniform brune, excepție făcând doar vreo două dintre picturile lui, de pildă Las Meninas.

Deşi omului nu-i este dată perfecțiunea, se poate spune că Vermeer reuşeşte să-şi înregistreze percepția proprie asupra umbrei şi luminii cu mai multă simțire decât orice alt pictor european. Iar dacă, în tablourile lui, culoarea nu arată întotdeauna bine, acest lucru poate fi pus pe seama modificărilor suferite de pigmenți sau a operațiunilor de întreținere. În tablourile care au „rezistat", culoarea umbrelor este pe cât de frumoasă, pe atât de adevărată. Nimeni n-a pictat mai bine ca Vermeer degradeurile luminii pe un perete. Unii artişti moderni au reuşit să redea astfel de „treceri" de la o culoare la alta, dar niciunul dintre ei nu a recunoscut că Vermeer a fost maestrul care i-a arătat calea.

31. Concertul, 1665-1666. Ulei pe pânză, 69 x 63 cm. Furat în noaptea de 18 martie 1990 de la muzeul „Isabella Stewart Gardner” din Boston.

32. Căpşor de fată, 1665-1667. Ulei pe pânză, 44,5 x 40 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

33. Doamna şi slujnica, 1665-1670. Ulei pe pânză, 90,2 x 78,7 cm. Colecţia Frick, New York.

34. Fată cu pălărie roşie, cca 1665-1675. Ulei pe panou, 23,2 x 18,1 cm. Colecţia Andrew W. Mellon, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Migala de bijutier cu care Vermeer îşi finisa tablourile a făcut uneori obiectul unor critici, de parcă ar fi fost un defect. Ca tehnică de execuție, Vermeer, aidoma celor mai mulți pictori olandezi, picta cu tuşe netede. Până şi Rembrandt, în micile lui interioare, de pildă în Filosoful, lucra pe o suprafață netedă, probabil pentru că n-ar fi putut reda altfel detaliile foarte fine. Pe măsură ce Vermeer se perfecționează ca artist, picturile lui devin tot mai netede. Această finisare meticuloasă nu se datora, probabil, unei anume timidități artistice sau vreunei înclinații spre dichiseală. Deşi păstrează suprafețele netede, Vermeer reuşeşte întotdeauna să le facă interesante şi agreabile prin calitate. Pensula lui este mereu bine încărcată. Faldurile draperiilor curg de la sine, deşi sunt executate fără exces de pigment. Chiar şi tuşele intermitente sunt aşternute pe pânză cu o pensulă îndeajuns de plină.

Acest amestec de tonuri proaspete – care conținea probabil o mare proporție de ulei, dar încorporată cu grijă, nu la întâmplare – i-a permis lui Vermeer să lucreze iar şi iar trecerile de la o nuanță la alta, în deplină libertate şi totuşi menținând tuşele netede.

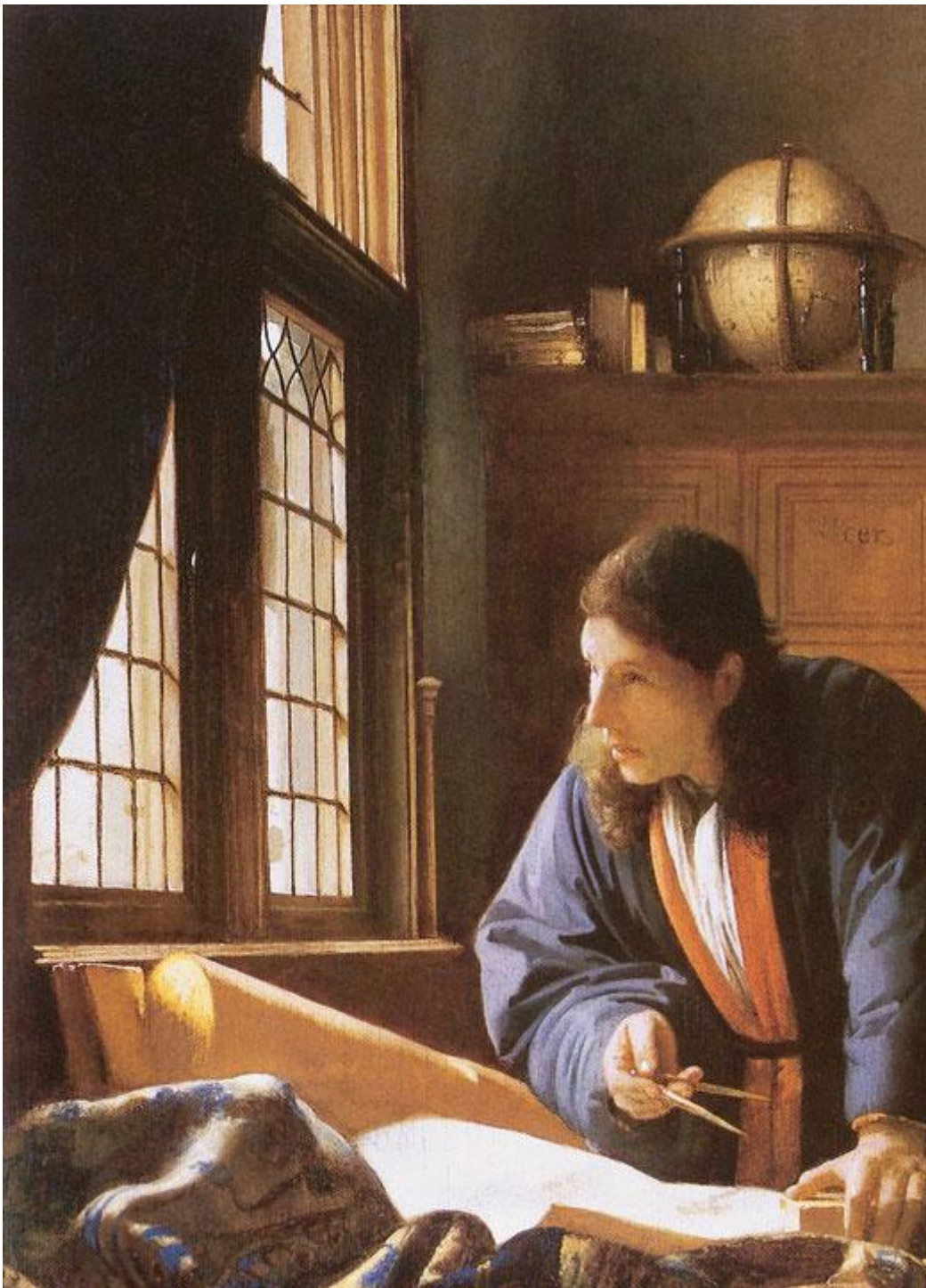
Fata cu cercel de perlă este, poate, cea mai frumoasă lucrare a lui Vermeer. În acest tablou, umbra de pe obraz care trece

în lumină, arcuirea gurii, degradeul penumbrei pe nas sunt pur şi simplu minunate. Într-adevăr, simţul umbrei şi luminii transformă această pânză într-unul dintre cele mai frumoase portrete pictate vreodată. Totuşi, în modeleul capului, artistul pare să fi fost interesat în primul rând de rotunjime; căci raportul dintre planuri nu este prea pronunţat. În câteva din primele picturi ale lui Vermeer, de pildă în Lăptăreasa, modeleul este mai marcat şi mai puţin subtil decât în operele următoare, în vreme ce în Dantelăreasa respectarea planurilor este evidentă.

Rigoarea liniei este o calitate pe care o întâlnim doar la Vermeer şi la alţi câţiva pictori. Artistul nu se străduia să obţină contururi precise; uneori, de exemplu în detaliul unei mâini, linia lui şovăie perceptibil. Vermeer înţelegea însă senzaţia de forţă cu care linia dreaptă sau aproape dreaptă vine în sprijinul unei linii curbe, sau în opoziţie cu aceasta. În câteva picturi, mai cu seamă în Femeia cu colier de perle, artistul aproape că exagerează această simplificare a conturului. Am fi, poate, îndreptăţiţi să înfiinţăm, luând drept criteriu stăpânirea la perfecţie a liniei simplificate, o categorie aparte de artişti, în care să-i includem pe creatorul sculpturilor de pe Parthenon, pe Millet şi pe Vermeer.

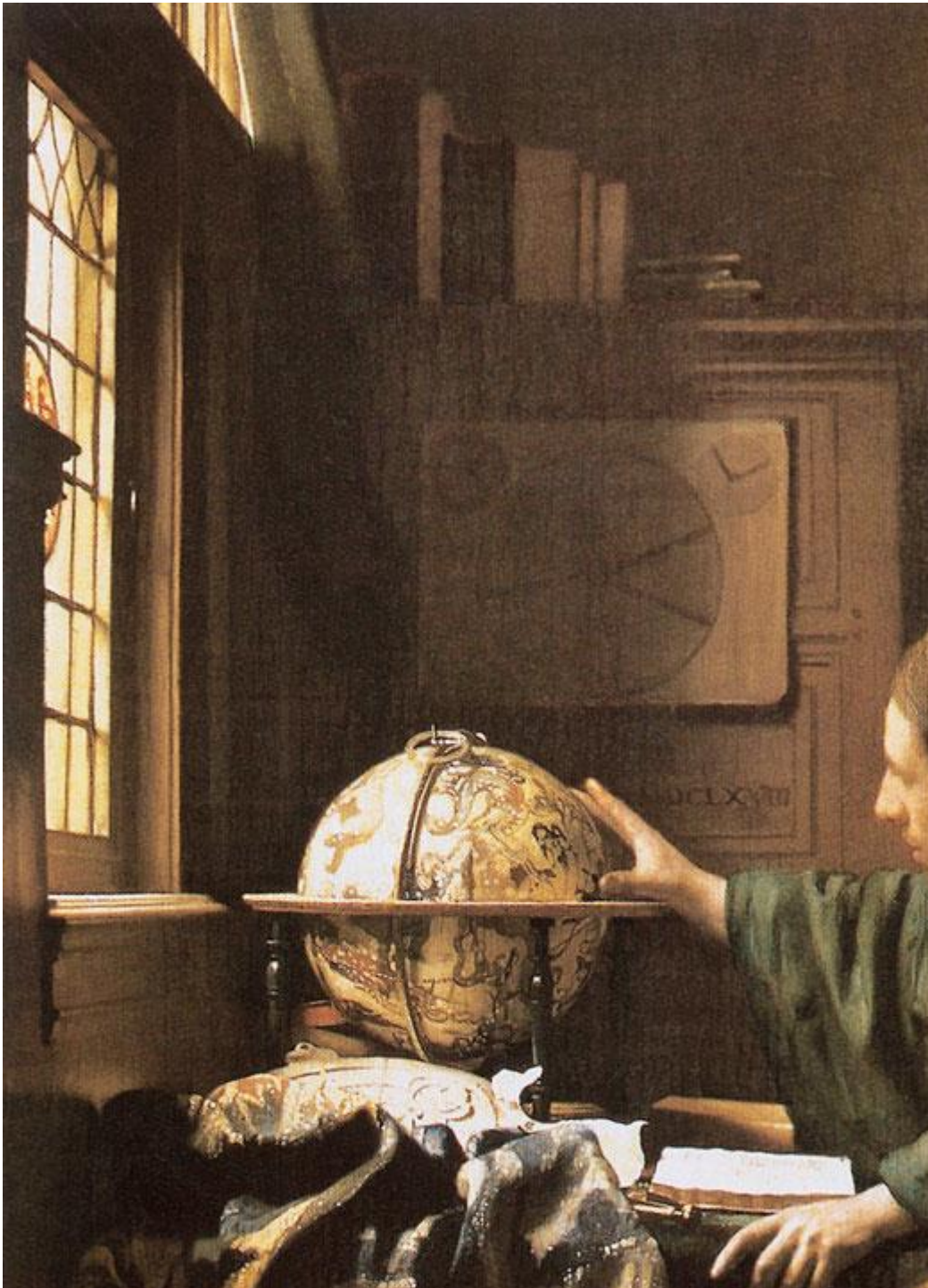
Această valorizare a liniei riguroase şi elegante nu apare în operele timpurii ale lui Vermeer – în Codoaşa şi cu atât mai puţin în Diana printre nimfe care, din punctul de vedere al desenului, cam lasă de dorit. Nici Lăptăreasa nu excelează prin simţul liniei, dar Femeia cu colier de perle, Femeia cu o cană de apă, Lecţia de muzică şi Tânăra cântând la spinetă dovedesc o foarte bună înţelegere a potenţialului liniei riguroase.

35. Fată cu flaut, cca 1665-1670. Ulei pe panou, 20 x 17,8 cm. Colecţia Widener, National Gallery of Art, Washington, D.C.



36. Geograful, 1669. Ulei pe pânză, 53 x 47 cm. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt/Main.

37. Geograful (detaliu).



38. Astronomul, 1668. Ulei pe pânză, 51 x 45 cm. Muzeul Luvru, Paris.

Fapt destul de curios, în câteva dintre cele mai reuşite opere ale lui Vermeer simțul liniei nu este atât de evident şi de impresionant ca în picturile amintite mai sus. În Arta picturii („Atelierul") şi în Scrisoarea de amor, artistul a urmat aceeaşi schemă de compoziție, folosindu-se de verticale şi de orizontale, dar cu mai puțin succes. Se prea poate ca Vermeer, ajungând cu timpul să picteze doar pentru propria-i plăcere, să fi acordat mai puțină importanță esteticii compoziției sau stilului.

Maniera de a desena a lui Vermeer este greu de evaluat deoarece, într-un sens, el era un excelent desenator, dar, în alt sens, desenul lui nu are nimic remarcabil. Artistul nu desena deloc structural. În vreme ce mulți pictori olandezi erau foarte buni cunoscători ai anatomiei şi o dovedeau prin felul în care îşi construiau personajele, ne putem întreba dacă Vermeer înțelegea cu adevărat cum sunt alcătuite brațul, încheietura mâinii, mâna, genunchiul sau piciorul. Acuitatea percepției îl ajuta să redea uneori perfect forma generală şi dimensiunea unei mâini prin felul în care cădea pe ea lumina.

Deşi zugrăveşte minunat decorurile şi accesoriile, Vermeer nu se pricepe întotdeauna să redea draperiile. Uneori, bunăoară în Alegoria Credinței, acestea sunt foarte prost executate. Un asemenea defect nu era prea important în

reprezentarea veşmintelor scrobite şi pitoreşti din epoca lui, dar, în tratarea unui subiect clasic, redarea stângace a faldurilor este supărătoare.

Această slăbiciune se observă şi în Diana printre nimfe, în care veşmântul vânătoriței este boțit. Vederea directă, care vine în ajutorul lui Vermeer atunci când este vorba de un ulcior sau de un covor, pare să nu-i mai fie de folos atunci când are de abordat problema mai dificilă a unor falduri complicate.

Gestica este, în opera anumitor artişti, o calitate extrem de importantă. La Vermeer însă constituie un aspect secunda. E de mirare că artistul s-a arătat atât de puțin interesat de gesturile neobişnuite şi elegante.

Cel mai frumos gest pe care-l redă Vermeer este, probabil, acela al Femeii cu colier de perle. Răzbate din acest tablou o semnificație greu de tradus în cuvinte – universalitatea eternului feminin. Iar Femeia cu colier de perle, probabil datorită expresivității ei, se numără printre operele lui cele mai apreciate de marele public.

Niciun alt mare maestru nu a reacționat ca Johannes Vermeer la subtilitățile luminii şi umbrei şi nu a ştiut să surprindă mai bine valorile tonurilor luminoase şi întunecate şi valorile culorilor. Această calitate conferă operei sale un caracter unic în epoca lui şi explică în bună parte entuziasmul cu care pictorii influențați de impresionismul francez de la sfârşitul secolului al XIX-lea l-au aclamat pe Vermeer.

Întrucât, după 1870, preocuparea pentru valorile culorilor a făcut ca pictura modernă să difere de cea pe care o avem în minte atunci când vorbim despre marii maeştri, redescoperirea lui Vermeer a fost însoțită de o vie admirație față de modul lui de a înțelege realitățile coloristice sau, altfel spus, valoarea culorilor. Orice pictor familiarizat cu problematica redării maselor şi petelor de culoare îşi dă seama că Vermeer a ştiut mai bine ca oricare alt artist să surprindă umbra şi lumina în corelație atât cu nuanțele închise sau deschise, cât şi cu aspectele lor calde sau reci. Profanul consideră clarobscurul ca fiind o stare evidentă şi, de aceea, nu înțelege cât este de necesar ca pictorul să învețe să echilibreze formele aflate în întuneric cu apariția lor în penumbră şi în lumină.

39. Dantelăreasa, cca 1669-1670. Ulei pe pânză, 24 x 21 cm. Muzeul Luvru, Paris.

40. Dantelăreasa (detaliu).

41. Doamnă scriind şi slujnica ei, 1670. Ulei pe pânză, 71,1 x 58,4 cm. National Gallery of Ireland, Dublin.

42. Doamnă scriind şi slujnica ei (detaliu).

Stilul unora dintre tablourile lui Vermeer este de o frumusețe fără egal – ne gândim, de pildă, la Lecția de muzică, la Femeia cu colier de perle, la Femeia cu o cană de apă, la Fată citind o scrisoare lângă fereastră sau la Femeie în albastru citind o scrisoare.

Deşi între lucrările lui Vermeer şi cele ale pictorilor japonezi s-au făcut unele apropieri, acestea sunt neconcludente. Deosebirile dintre metodele olandezului şi ale japonezilor sunt la fel de pronunțate ca asemănările.

Din paravanele lui Korin sau din stampele ukiyoe deducem că schema picturilor japoneze pornea de la o linie diagonală care era apoi modificată prin diagonale opuse şi prin arabescuri pline de grație. La Vermeer, în schimb, compoziția se bazează pe o schemă formată din drepte verticale. Evident, compoziția lui include întotdeauna lumini şi umbre, pe care japonezii le ignoră. În ciuda acestor diferențe notabile, pictura lui Vermeer seamănă în anumite privințe cu cea extrem-orientală. Ambele pleacă de la o schemă compozițională dez-axată; elementele tabloului vin din exterior şi se îngrămădesc fără să fie legate între ele în raport cu o axă centrală. Constatăm, în cele mai bune picturi ale lui Vermeer, grija artistului pentru echilibrul, forma şi ritmul acestor mase. Ca şi japonezii, Vermeer îşi alcătuieşte tablourile din mase întunecate care corespund umbrei şi din mase deschise la culoare, care corespund

luminii. Spre deosebire de Rembrandt şi de unii maeştri italieni, Vermeer nu recurge la umbre pentru a depăşi anumite dificultăți de compoziție, de pildă prin folosirea unei tranziții neclare, datorate unor împrejurări temporare sau accidentale. Şi, cu toate că înțelege şi utilizează clarobscurul, ca orice pictor olandez, în ce priveşte compoziția majoritatea tablourilor lui arată de parcă ar fi fost pictate în tonuri locale mate, în stilul stampelor japoneze. Iar conținutul faptic al celor mai reuşite tablouri ale lui Vermeer ne oferă şi un alt motiv de a sublinia asemănarea dintre modelul urmat de el şi cel al artiştilor japonezi. Ca şi aceştia, Vermeer obişnuia să pună în tablouri elementele necesare creării unei unități picturale, a unui echilibru, lăsând restul deoparte. Asta îl deosebeşte de ceilalți maeştri olandezi.

Vermeer se numără printre rarii adepți ai compoziției bazate pe culori. Concepția lui diferă de cea a pictorilor venețieni sau a lui Whistler. Idealul său era de a ajunge la o deplină armonie între culori printr-o minunată dispunere a cât mai multor tonuri. Originalitatea acestei reuşite constă în talentul lui de a imprima autenticitate fiecărui ton. În lucrările sale nu există prelucrări sau atenuări ale vreunei culori în interesul armoniei. Vermeer îşi alegea aranjamentul care i se părea cel mai nimerit, apoi îl zugrăvea aşa cum i se înfățişa. Majoritatea aşa-zişilor colorişti obişnuiesc să picteze o notă de culoare altfel decât apare ea în realitate, în speranța că se va „potrivi” cu schema coloristică generală. Vermeer obține însă efecte minunate prin armonizarea unui grup de culori ce-şi păstrează fiecare naturalețea. Probabil că artistul nici nu era conştient că pictează altfel decât contemporanii săi – mai ales că picta subiecte asemănătoare cu cele ale şcolii lui

naționale. Baza tehnicii sale şi îndeosebi maniera de a concepe un tablou le deprinsese de la un maestru priceput. El se deosebea însă de ceilalți prin profundul simț al compoziției, prin intuiția valorii culorilor, prin dezinteresul față de anecdotic şi prin tenacitatea cu care stăruia într-un lucru până când îl ducea la desăvârşire.

43. Tânără cântând la spinetă, cca 1670. Ulei pe pânză, 25,2 x 20 cm. Wynn Art Gallery, Las Vegas.

44. Scrisoarea de amor, 1669-1670. Ulei pe pânză, 44 x 38,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Meer

45. Scrisoarea de amor (detaliu).

46. Cântăreaţă la spinetă stând în picioare, cca 1670-1672. Ulei pe pânză, 51,7 x 45,2 cm. The National Gallery, Londra.

VERMEER ŞI PICTURA MODERNĂ

Vermeer a exercitat o profundă influenţă asupra artiştilor de la începutul secolului XX. Preocupaţi de model şi de ideal, aceştia erau cu toţii pregătiţi să-i aprecieze pe maeştrii extrem-orientali şi disprețuiau întru câtva canoanele şi convenţiile artei europene clasice. Evident, stilul lui Vermeer era parcă făcut anume ca să le placă acelora care se simțeau atraşi de frumusețea picturilor din timpul dinastiei Song sau a paravanelor lui Korin.

Pictorii din zilele noastre au păreri divergente în ceea ce-l priveşte pe Vermeer sau, mai bine zis, în ceea ce priveşte gradul de finisare şi de „asemănare cu realitatea" al tablourilor sale. Se ştie că există astăzi două şcoli de pictură sau două moduri de a gândi pictura între care diferenţele sunt foarte bine marcate. Una îşi propune să „evoce", recurgând la fantezie şi la imagini care sugerează, vag, natura. Pictorii de acest gen şi-au însuşit uneori stilul aşa-numiţilor modernişti. Celălalt grup încearcă să urmeze calea deschisă de Vermeer, pornind de la o compoziţie precisă şi conferind fiecărui element un grad cât mai mare de asemănare cu natura. Pentru aceştia din urmă, Vermeer

rămâne, fireşte, cel mai mare maestru. Şi nimic nu li se pare mai logic şi mai corect decât modul lui de a aborda arta, mod care i-a permis să rezolve, pe măsură ce le întâlnea, cele mai mari dificultăți cu care se poate confrunta un pictor.

Aceia care au explorat posibilitatea de a combina o compoziție solidă cu o reprezentare executată cu măiestrie şi care nu fac confuzie între „asemănare" şi realismul ieftin au dreptate să se pună sub patronajul lui Vermeer. Este adevărat că, la Vermeer, simțul valorii culorilor nu este atât de profund ca la unii dintre cei care au mers pe urmele lui. Vermeer avea mai mult o intuiție a culorii decât o metodă sistematică, de felul acelora după care se călăuzesc astăzi mulți pictori. El reuşea totuşi să compenseze această lacună teoretică uitându-se la obiectul din fața lui atât de atent şi de atâtea ori încât reuşea, în cele din urmă, să-l înțeleagă. Căci nu poți reda decât ceea ce ai înțeles.

Unul dintre aspectele deosebit de moderne ale artei lui Vermeer este evitarea oricărei narativități. Desigur, în toate picturile lui cu excepția Artei picturii – regăsim un fir anecdotic, dar acesta este foarte subțire. În Olanda epocii lui, Vermeer nu se prea putea sustrage necesității de a le oferi clienților săi o poveste, fie ea clasică, religioasă sau domestică. Este limpede însă că subiectul anecdotic nu-l atrăgea în mod special şi că atenția lui se îndrepta cu precădere spre motivul artistic. Compoziția, schema coloristică şi interpretarea – iată ceea ce îl interesa şi îl pasiona în cel mai înalt grad.

47. Alegoria Credinţei, cca 1670. Ulei pe pânză, 114,3 x 88,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

48. Alegoria Credinţei (detaliu).

49. Cântăreaţă la spinetă şezând, cca 1670-1672. Ulei pe pânză, 51,5 x 45,5 cm. The National Gallery, Londra.

Această indiferență față de calitatea literară a unei picturi era ceva neobişnuit printre pictorii olandezi. De Hooch este aproape singurul artist olandez comparabil cu Vermeer prin aceea că nu-l interesează anecdoticul de dragul anecdoticului. În schimb, Jan Steen, Terborch şi Metsu pun accent pe narativitate. La Vermeer, personajele nu fac mai nimic sau, cel mult, stau cu mâinile împreunate. În şase dintre tablourile lui, o tânără citeşte o scrisoare, scrie o scrisoare sau primeşte o scrisoare pe care i-o înmânează o slujnică. În alte picturi apar scene din viața de zi cu zi: o femeie se joacă cu perlele pe care le poartă la gât, alta deschide o fereastră sau toarnă lapte dintr-un ulcior, sau ia un pahar cu vin din mâna unui amorez. Fiecare pictură conține doar atâta anecdotic cât să-i amuze pe cei care doreau şi un element narativ, dar intriga subiectului nu este niciodată îndeajuns de complexă sau de frapantă încât să pună în primejdie efectul tabloului ca operă de artă.

De aceea, Vermeer se bucură de aprecierea celor care cred în arta pentru artă. Picturile lui nu slujesc nicio cauză literară, bisericească sau propagandistică.

Johannes Vermeer ținea la caracterul impersonal al artei. Picturile lui sunt personale pentru că sunt făcute de un artist excepțional, dar elementele personale din ele sunt

secundare. Aproape niciun modernist nu a atins un asemenea grad de impersonalitate în tehnică.

Vermeer seamănă cu artiştii asiatici prin preocuparea pentru detaliile cele mai mici, pe care le executa cu nesfârşită grijă. În această privință, el se deosebeşte de toți artiştii moderni, din orice şcoală; se deosebeşte prin tihnă, seninătate şi migală. Pictorul modern este privit cu neîncredere, ba chiar ajunge să se privească el însuşi cu neîncredere, dacă nu este impetuos, neliniştit şi rapid în execuție. Opera lui Vermeer nu cunoaşte acest zbucium. Vermeer a pictat vreme de vreo douăzeci de ani şi, din câte ştim, a lăsat în urmă-i cam de două ori pe-atâtea lucrări; foarte puține par să se fi pierdut. Picturile lui sunt executate cu prea multă răbdare şi studiate cu prea multă atenție ca să ne închipuim că artistul lucra repede.

Căci sufletul lui Vermeer era la fel de creativ ca natura însăşi. Pasiunea, măiestria, inteligența întregite de o sârguință deosebită i-au permis să ajungă pe culmi inaccesibile altora. Privite critic, operele lui par mai „lucrate" decât picturile lui Van Eyck, de exemplu, a căror minunată desăvârşire este unanim recunoscută. Ca şi alți „primitivi", Van Eyck miza pe efectul unor trucuri folosite în reprezentarea obiectelor. Atunci când picta firul de aur din țesătura unei draperii, pictorul accentua cu aleasă măiestrie efectul de lumină, dar fără să redea adevărata natură a obiectelor percepute. Atunci când Vermeer pictează o cămaşă cusută cu fir de aur, forma şi marginea fiecărei tuşe sunt rezultatul unui efort intelectual distinct.

Oricum i-am evalua calitățile tehnice – spre a le imita, admira ori disprețui –, Vermeer rămâne, în clasificarea artiştilor, acel „Sfinx” despre care vorbea Théophile Thoré. Nici misterul vieții lui nu poate fi pătruns, nici acela al artei sale. Vermeer avea un talent extraordinar, foarte diferit de al altor artişti; un talent ce se manifesta în acea acuitate a observației care îl ajuta să vadă mai mult şi mai autentic decât ceilalți pictori din vremea lui. La aceasta se adăugau o excepțională capacitate de a surprinde materialitatea lucrurilor prin linii, tonuri şi formă, precum şi o pasiune unică pentru culoare, care la el este mai rece şi mai estetică decât la alții.

Vermeer a dispărut luându-şi cu el secretele, nedescoperite de contemporanii săi, artişti sau profani.

50. Femeie cântând la chitară, cca 1669-1672. Ulei pe pânză, 53 x 46,3 cm. English Heritage as Trustees of the Iveagh Bequest, Kenwood House, Londra.

51. Femeie cântând la chitară (detaliu).

LISTA ILUSTRAŢIILOR

1. Diana printre nimfe, 1653-1654.

2. Isus în casa Martei şi Mariei, 1654-1655.

3. Codoaşa, 1656.

4. Codoaşa (detaliu).

5. Soldatul şi tânăra zâmbitoare, 1655-1660.

6. Tânără adormită, 1656-1657.

7. Tânără adormită (detaliu).

8. Străduţa, 1658.

9. Străduţa (detaliu).

10. Lăptăreasa, cca 1658.

11. Lăptăreasa (detaliu).

12. Fată citind o scrisoare lângă fereastră, 1659.

13. Paharul de vin, cca 1659-1660.

14. Paharul de vin (detaliu).

15. Întreruperea lecției de muzică, cca 1660.

16. Vedere din Delft, cca 1660-1666.

17. Vedere din Delft (detaliu).

18. Doamnă bând vin cu un domn, 1661-1662.

19. Femeie cu o cană de apă, cca 1662.

20. Lecția de muzică, cca 1662-1665.

21. Lecția de muzică (detaliu).

22. Lutista, cca 1663.

23. Femeie în albastru citind o scrisoare, 1663-1664.

24. Femeie cu colier de perle, cca 1664.

25. Femeie cu colier de perle (detaliu).

26. Femeie cu balanță, cca 1664.

27. Femeie în galben scriind o scrisoare, cca 1665.

28. Fata cu cercel de perlă, cca 1665.

29. Arta picturii („Atelierul”), cca 1665-1666.

30. Arta picturii („Atelierul”), detaliu.

31. Concertul, 1665-1666.

32. Căpşor de fată, 1665-1667.

33. Doamna şi slujnica, 1665-1670.

34. Fată cu pălărie roşie, cca 1665-1675.

35. Fată cu flaut, cca 1665-1670.

36. Geograful, 1669.

37. Geograful (detaliu).

38. Astronomul, 1668.

39. Dantelăreasa, cca 1669-1670.

40. Dantelăreasa (detaliu).

41. Doamnă scriind şi slujnica ei, 1670.

42. Doamnă scriind şi slujnica ei (detaliu).

43. Tânără cântând la spinetă, cca 1670.

44. Scrisoarea de amor, 1669-1670.

45. Scrisoarea de amor (detaliu).

46. Cântăreaţă la spinetă stând în picioare, cca 1670-1672.

47. Alegoria Credinţei, cca 1670.

48. Alegoria Credinţei (detaliu).

49. Cântăreață la spinetă şezând, cca 1670-1672.

50. Femeie cântând la chitară, cca 1669-1672.

51. Femeie cântând la chitară (detaliu).

Cuprins

Vermeer, Pictorul Absolut

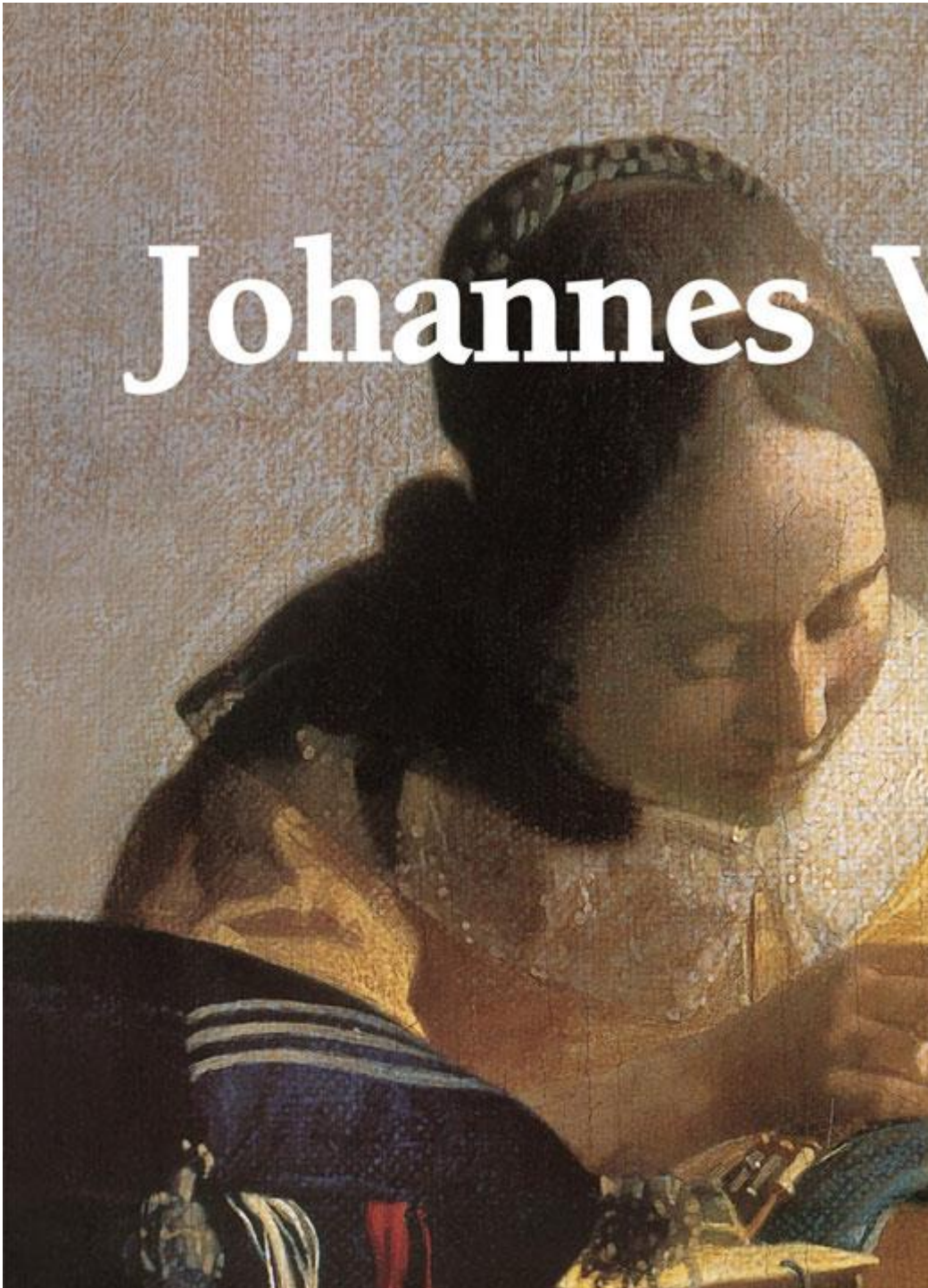
Ce Ştim Despre Johannes Vermeer

Vermeer, Uitat Şi Redescoperit

Caracteristicile Tehnicii Lui Vermeer

Vermeer Şi Pictura Modernă

Lista Ilustrațiilor


Johannes